

Е. В. Войткевич

## ПОЭТИКА ОГЛАВЛЕНИЯ В ЦИКЛИЧЕСКИХ ОБРАЗОВАНИЯХ (ОПЫТ НЕКЛАССИЧЕСКОЙ ПАРАДИГМЫ ХУДОЖЕСТВЕННОСТИ)

Рассматривается оглавление циклических образований как компонент заголовочно-финального комплекса, реализующий в парадигме неклассической художественности новые смыслообразовательные возможности.

В последние десятилетия появляется все больше исследований, касающихся поэтики заглавия художественного произведения и смысловых возможностей заголовочно-финального комплекса (ЗФК). В определении ЗФК исследователи, как правило, сходятся во мнении, понимая этот комплекс как «совокупность всех контактных и дистантных компонентов <...>, не входящих в основной корпус текста, но с большей или меньшей степенью обязательности сопровождающих его в книжных и журнальных публикациях» [Орлицкий, 2005, 175].

Несмотря на повышенное внимание науки к ЗФК, такие элементы, как оглавление и содержание книги, долгое время оставались объектами изучения исключительно книговедения, рассматривающего их как часть справочно-поискового аппарата издания. При книговедческом подходе существенное различие оглавления и содержания заключается в том, что оглавление преимущественно раскрывает строение сборника (произведения), а содержание — состав [Мильчин, Чельцова, 1999, 328]. С точки зрения издательской практики оглавление и содержание традиционно выполняют в книге сугубо прикладные функции:

1. Справочно-поисковую;
2. Информационно-пояснительную;
3. Рекламно-пропагандистскую.

Книговеды предлагают целый ряд классификаций оглавлений, но все эти классификации хотя и дают довольно полное представление о типах оглавлений, используемых в книжном издании как таковом, не учитывают специфики оглавления именно художественного текста, в котором оглавление, кроме (а часто и помимо) справочно-информационной функции, играет важную смыслообразующую роль.

Этот структурный элемент характерен для книги вообще, но в художественных произведениях он обладает особой художественной значимостью: оглавление, с одной стороны, является частью книги, а с другой стороны, представляет собой относительную завершенность, сопоставимую с текстом и обладающую собственной семантикой. Получается это в результате экспликации в оглавлении внутренней логики «основного» текста. И хотя текст без оглавления воспринимается как завершенная целостность, между «основным» текстом и оглавлением, объединенными в рамках одной структуры (книги), становится возможным «появление принципиально важных смыслов, новых, не проявляющих себя иначе, невозможных в оглавлении или «основном» тексте по отдельности» [Веселова, 1998, 197].

Смыслообразующие возможности оглавления и содержания как части ЗФК художественного произведения являются наименее изученными в силу особой природы этих элементов: с одной стороны, оглавление принадлежит автору текста, воплощенного в книге (поскольку представляет эксплицированную систему заглавий, составляющих ансамбль произведений, логику их следования и т. д.), а с другой стороны, является элементом редакционно-издательских текстов, никакого отношения к автору не имеющих, поскольку в компетенцию автора в подавляющем большинстве случаев не входит составление оглавления (этим должен заниматься редактор).

Проблема функционирования оглавления в художественном тексте впервые поставлена Н. А. Веселовой. Отмеченная исследовательницей уже применительно к «Songs of Innocence and of Experience» («Песни неведения и познания», 1794) У. Блейка, смыслообразующая функция оглавления постепенно усиливается в процессе эволюции художественного творчества, которая связана со сменой типов художественного мышления и, соответственно, сменой стадий поэтики. Каждая новая стадия влечет изменение основных категорий поэтики, таких как стиль, автор и жанр. Каждая из этих категорий доминирует на разных этапах литературного процесса. Возрастающая роль автора в процессе литературной эволюции приводит к усилению смыслообразующей роли оглавления — в особенности при смене стадии эйдетической поэтики стадией поэтики художественной модальности, когда категория автора становится доминирующей [см.: Бройтман, 2001]. Однако осознание смыслопорождающего потенциала оглавления и содержания как элементов ЗФК в полной мере осуществляется на неклассическом этапе стадии художественной модальности — в так называемой парадигме неклассической художественности [см.: Тюпа, 2004, 92—103]. На этом этапе происходит осознание коммуникативной природы художественной деятельности, в связи с чем автор начинает мыслиться как организатор коммуникативного события. Решающим критерием художественности становится эффективность воздействия на воспринимающее сознание, что вызывает повышенный авторский интерес к элементам текста, традиционно рассматриваемым в качестве второстепенных.

Авторы уделяют внимание практически всем параметрам книжного издания, в том числе оглавлению и расположению редакционно-издательских текстов (предисловий, примечаний, прикнижных библиографических списков, издательских каталогов и объявлений, оглавлений, пагинации, выходных данных) и т. д. [см.: Толстых, 1991, 147], которые не только выполняют рекламно-информационную функцию, но подчинены общей концепции художественного произведения. Такого рода рамочные компоненты подчеркивают диалогическую природу текста, устанавливают контакт между читателем и книгой, создают установку на восприятие произведения (например, В. Брюсов снабжает свою книгу стихов «Меа» (1924) примечаниями, которые представляют собой перевод иноязычной лексики и прямые толкования поэтических фигур).

В полной мере смыслопорождающие возможности компонентов ЗФК начинают осознаваться авторами в постсимволизме, существующем внутри парадигмы неклассической художественности и включающем в себя авангардизм, неопрIMITивизм и соцреализм в качестве субпарадигм.

Несмотря на общий конвергентный модус сознания, эти субпарадигмы отличаются способами воздействия на адресата, выбором коммуникативных стратегий, что позволяет говорить об особенностях функционирования оглавления книги в каждой из отмеченных субпарадигм.

Большей мере способность оглавления быть относительно завершенной целостностью

проявляется в авторском цикле и книге стихов как особых жанровых образованиях, в которых оглавление представляет собой экспликацию системы заглавий, сознательно объединенных автором текстов, позволяющих воплотить авторское представление о мире.

Предшествовавший в стадийной диахронии рассматриваемым субпарадигмам символизм сформировал устойчивое представление об авторском цикле как сверхжанровом единстве, обладающем определенным набором внутренних (композиция, изотопия, пространственно-временной континуум, внутренние заголовки) и внешних (заголовочно-финальный комплекс, полиграфическое оформление) связей [см.: Мирошникова, 2002, 137–141]. Именно на сопоставленности этой традиции строятся творческие поиски авторов постсимволизма.

В рамках неотрадиционализма и соцреализма оглавление и содержание как компоненты ЗФК оформляются с соблюдением сложившейся литературной конвенции и их смыслообразующие возможности реализуются посредством экспликации основной логики построения ансамбля через систему заглавий стихотворений, которые акцентируют смысловые доминанты, что чаще происходит помимо авторской воли.

Например, в неотрадиционалистской книге С. Есенина «Радуница» (1916) заглавия стихотворений в оглавлении образуют систему, элементы которой, взаимодействуя друг с другом на разных уровнях, выстраивают архаическую, преимущественно материнскую модель мира, где доминирующее женское начало, связанное не только с женщиной-матерью, женщиной-возлюбленной, но в первую очередь с родиной («Русь», «Сторона-ль моя, сторонка»). Женское начало является источником жизни и творчества, соотносится с возможностью приобщения к духовному («Чую радуницу Божью»). Композиционное деление книги на две части, выраженное в оглавлении (разделы «Русь» и «Маковые побаски»), позволяет автору воссоздать единую архаическую картину мира, в которой противопоставление народной жизни, христианских и языческих верований оказывается в принципе неактуальным. Таким образом, оглавление лирического цикла, помещенное в конце издания, сводит воедино основные темы ансамбля, выявляя логику их смены, характер взаимодействия. Кроме того, система заглавий ансамбля, эксплицированная в оглавлении, коррелирует с названием всего ансамбля — «Радуница» (последнее заглавие «Чую радуницу Божью» напрямую соотносится с общим названием), выполняя важную циклообразующую функцию.

В авангардистской субпарадигме игра с литературной традицией входит в прямую авторскую задачу и реализуется в экспериментах с книгой как таковой и в трансформации оглавления и содержания как элементов справочного аппарата издания.

В творчестве русских футуристов авторских циклов в строгом смысле мы практически не находим. В большинстве случаев это циклические образования, включающие в свой состав вербальные и невербальные тексты разных авторов (мы не говорим визуальными, поскольку вербальные и невербальные тексты футуристов являются визуальными). Такие циклические образования представляют собой сознательно выстроенный коллективом авторов (которые в таком случае становятся соавторами) контекст, некое сверхжанровое, сверхродовое и даже сверхвидовое (если речь идет о разных видах искусства) единство, обладающее целостностью и концептуальностью (цикл выражает концепцию коллективного автора).

Важным циклообразующим фактором в таком ансамбле становятся ЗФК и полиграфическое оформление. Футуристы манифестируют противопоставленность сложившейся книжной традиции, активно экспериментируя с формой книжного блока,

фактурой бумаги, расположением текста на странице и типографскими шрифтами, обращаясь в поисках графической выразительности буквы к опыту древнерусского искусства, к средневековой рукописной книге [см.: Бобринская, 2000, 174].

Название книги как компонент ЗФК становится элементом еще более обязательным, по сравнению с циклом в строгом смысле, поскольку тексты, составляющие ансамбль, могут быть не озаглавлены и не иметь первой строки для подобной номинации (как в случае включения в состав цикла визуальных текстов, не имеющих вербализированного названия: «Танго с коровами. Железобетонные поэмы» В. Каменского (1914); «Нагой среди одетых» А. Кравцова и В. Каменского (1914).

Что касается оглавления, то этот компонент справочно-поискового аппарата издания зачастую в книгах футуристов отсутствует, что на фоне сложившейся в творчестве символистов традиции оформления книжного издания становится отсутствием значимым, маркирующим футуристическую книгу как нетрадиционную. Такой эффект может быть и незапланированным, но случайность тоже входит в авторскую задачу, поскольку в изданиях футуристов строгая авторская задача не подразумевает строгого результата.

Оглавление может выглядеть вполне традиционно, но не соответствовать составу издания, тем самым не выполняя свою основную справочную функцию. Примером такого рода является оглавление книги Бенедикта Лившица «Волчье солнце» (1914). Такое оглавление с «нарушенными правилами» становится дополнительным средством включения читателя в сотворческий процесс, но при этом, как и в других субпарадигмах, задает определенный горизонт ожидания, выстраивает модель художественного мира всего произведения.

Оглавление, включенное в структуру книги, может подвергаться значительной трансформации. Такого рода оглавления обычно содержат перечень авторов с указанием номеров страниц, на которых находятся произведения, но без указания названий самих произведений, как, например, в книге «Пощечина общественному вкусу» (1912). Оглавление здесь является не системой заглавий, а системой имен авторов, неординарность которых призвана создать куда более сильный художественный эффект, нежели перечень их произведений. Оглавление, с одной стороны, жестко структурирует циклическое образование, указывая порядок следования одного автора за другим, а с другой стороны, маркирует его как целостность, воспроизводя в рамках единой парадигмы имена авторов, которые представляют собой номинацию группы футуристов.

Трансформация оглавления может быть маркирована частичной редукцией лексемы, его номинирующей: в книге А. Крученых «Сдвигология русского стиха» (1922) оглавление названо «Оглав», вступление — «Вступ».

«Содержание» ансамбля также может быть лишено традиционного расположения на странице «в столбик», указания номеров страниц, в нем может не закрепляться строгий порядок следования текстов, как в сборнике «Четверо из мансарды» (1920). Имена авторов, принявших участие в создании ансамбля, указаны уже на обложке, напечатаны без пробелов с названием сборника, местом и временем издания:

ЧЕТВЕРОИЗМАНС  
АРДЫАМФИАНРЕ  
ШЕТОВНЕОЛРУДИ  
НННКОЛАЙЧЕРНЫ  
ШЕВСЕРГЕЙГЕРА  
СИМОВМОСКВАНО  
ЯБРЬ1920

Таким образом расположенные названия, имена авторов, время и место издания книги могут быть восприняты как одна лексема, выполняющая функцию названия. Тогда авторы становятся не только субъектами, создающими текст, но и объектами, включенными в него. Такое написание не только формирует установку на некий коллективный сборник свободных художников, но и определяет представление о книге как некоторой целостности, созданной единой творческой волей. Данный заголовочный комплекс может быть прочитан и как семь лексем, следующих в столбик. В таком случае семантический сдвиг, возникший в результате смещения границ слов, становится ключом к пониманию текста как принципиально новаторского, авангардистского, построенного на разрушении устоев, предлагающего новое понимание языка. Более того, сама возможность различного прочтения заголовочного комплекса включает читателя в творческий процесс, предлагает ему творить эту книгу дальше самому.

«Содержание» сборника представляет собой также перечень имен авторов, но уже графически оформленных вполне традиционно: *Содержание: стихи Амфиана Решетова, проза Неола Рудина, рисунки Николая Чернышова и Сергея Герасимова. Обложку резал Николай Чернышов*. «Содержание» данной книги лишено справочно-поисковой функции, но выполняет функцию циклообразующую: оно смыкается с названием сборника и образует раму, оформляя данный ансамбль как целостность. Указание в «содержании» способа оформления художественного материала, предшествующее имени автора (стихи, проза, рисунки, обложка) смещает акцент с создающего на созданное, маркируя его принципиальную значимость и вместе с тем структурирует ансамбль как единство, синтезирующее разные грани художественного творчества.

Заданная в «содержании» структура реализована в способе построения сборника: имена авторов следуют только после произведений в виде автографов. Данный аспект является важным, поскольку именно разные грани художественного творчества, представленные разными авторами, и формируют целостность футуристической книги.

Таким образом, в рамках авангардистской субпарадигмы в творчестве русских футуристов мы обнаруживаем циклические образования, которые при внешней разнородности элементов, их составляющих, представляют собой единства, возникающие вследствие установки автора или группы авторов. Жесткая установка на целостность даже в коллективных ансамблях сопровождается одновременной редукцией и экспликацией индивидуального творческого начала (в функции автора выступает единая творческая воля, «футуристы», но эта воля включает конкретных авторов, имена которых, как правило, названы).

Сильным циклообразующим фактором в таком ансамбле становится ЗФК, который четко вписывается в визуальный облик издания и в большинстве случаев строится на сопоставлении со сложившейся литературной традицией, разрушением которой автор эпатирует читателя. Оглавление как часть ЗФК подвержена в книгах футуристов либо полной редукции, либо трансформации, он начинает осознаваться как смыслопорождающий элемент книги, что в дальнейшем приведет в рамках данной парадигмы к осознанию способности оглавления быть относительно самостоятельным текстом (тексты А. Штыпеля в жанре «перечень стихов») или «свернутым» текстом, способным к развертыванию читателем и оставляющим больше возможностей для сотворчества, чем какой-либо другой текст (С. Кирсанов «Однажды завтра»).

Веселова Н. А. Заглавие литературно-художественного текста: онтология и поэтика: Дис. ... канд. филол. наук. Тверь, 1998.

Мильчин А. Э., Чельцова Л. К. Справочник издателя и автора: Редакционно-издательское оформление издания. М., 1999.

Мирошникова О. В. Итоговые книги конца XIX века и книготворчество русского символизма // Русская классика: между архаикой и модерном. СПб., 2002.

Орлицкий Ю. Б. Минимальный текст (удертон) в составе заголовочно-финального комплекса стихотворного текста // Поэтика заглавия. Москва; Тверь, 2005.

Толстых Г. А. Прижизненные стихотворные сборники русских символистов: книготворчество поэтов // Книга: Исследования и материалы. Сб. 62. М., 1991.

Тюпа В. И. Литература как род деятельности: теория художественного дискурса // Теория литературы: В 2 т. Т. 1. Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика. М., 2004.

*Статья поступила в редакцию 14.06.07.*

**М. Ю. Мухин**

## **ЛЕКСИЧЕСКИЕ УНИВЕРСАЛИИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА: СТАТИСТИКА И ИДЕОГРАФИЯ\***

Рассматривается одна из возможностей приложения количественных методов к филологическому анализу художественного текста. На основании выборки из романов XX в. формируется список наиболее частотных слов (имен существительных и глаголов), обозначенных как лексические универсалии художественного текста. Выделяются тематические группы данных слов, отмечается антропологичность универсальной лексики и относительность ее репрезентативности при описании конкретного идиостиля. Намечен подход к исследованию индивидуально-авторской идеографии, основанный на строго формализованной выборке материала.

Для многих филологических исследований характерны такие формулировки, как «Это явление часто встречается в рассматриваемом тексте», «Следует отметить также и это...» и т. п. Всегда хочется спросить: насколько часто? Почему следует отметить? Но даже если выводы, касающиеся специфики художественного текста, опираются на четкую статистику, ее применение может оказаться неудачным. Приведем типичный пример без ссылки на источник: *Для изучаемого писателя характерны высокочастотные слова **идти** и **говорить**. Из этого следует, что ситуации движения и речи в текстах писателя связаны с индивидуально-авторской картиной мира и являются более важными, чем для других авторов.* Конечно, частотная выборка объективирует исследование, однако подобные идиостилевые рассуждения сомнительны: основная лексика движения и речи характерна для любого художественного текста, является универсальной. Любой текст отражает свой фрагмент действительности, но интуитивно понятно, что в основных номинациях предметов и явлений мира эти фрагменты должны пересекаться. Возникает закономерный вопрос: какие слова (группы слов) следует отсека-

\* Исследование поддержано грантом Президента РФ МК-337.2007.6.